TADEUSZ JAROSZYŃSKI

JÓZEF SIMMLER

JÓŹEF SIMMLER

MONOGRAFJE ILUSTROWANE »GRYFA«

NASI MALARZE

TOM II.

JÓZEF SIMMLER

SKŁAD GŁÓWNY: KSIĘGARNIE GEBETHNERA
I WOLFFA — WARSZAWA — LUBLIN — ŁÓDŹ.
KRAKÓW: G. GEBETHNER I SPÓŁKA.

JÓZEF SIMMLER

Z 22 ILUSTRACJAMI

NAPISAŁ

TADEUSZ JAROSZYŃSKI

WARSZAWA 1915

TOWARZYSTWO ARTYSTYCZNO-WYDAWNICZE »GRYF«. JAN KRYWULT, ERNEST ŁUNIŃSKI I SKA.

J.B.

ODBITO CZCIONKAMI DRUKARNI NARODOWEJ W KRAKOWIE

W roku 1904 Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych urządziło wystawę zbiorową prac zmarłego w roku 1868 Józefa Simmlera. Nie zdołano wprawdzie zgromadzić wszystkich, rozproszonych po świecie prac słynnego malarza, w każdym razie całość pokazu wystarczała, aby można już było scharakteryzować dokładnie istotną fizyognomję niepospolitego artysty i twórczości jego w historji sztuki polskiej wyznaczyć miejsce należne.

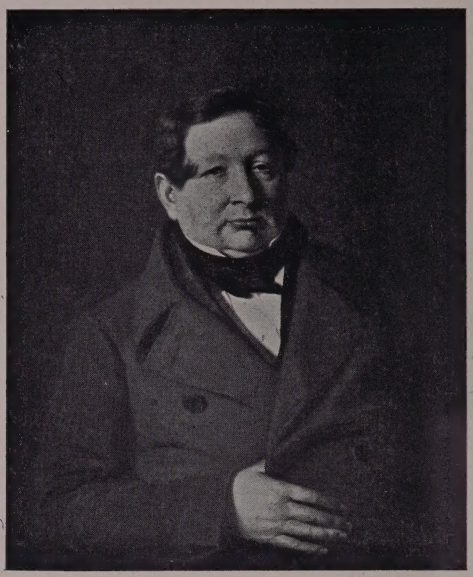
Wystawa ta dla wielu artystów z młodszego zwłaszcza pokolenia była rewelacją, rewelacją, spełniającą się w czasie najbardziej może po temu pilnym. Przyszła chwila, kiedy istotnie należało było przeprowadzić rewizję sądów estetycznych i przywrócić w dziedzinie naszego narodowego dorobku artystycznego do właściwego znaczenia niezaprzeczone skarby, które w dobie krańcowego przeszacowywania wszelkich

TRZEJ BRACIA SIMMLEROWIE.

Józef. Karol. Juljan.

wartości najniesłuszniej uległy deprecyacji. W epoce tej rzeczywiście popełniono mnóstwo rażących niesprawiedliwości wobec twórców najdzielniej sztuce polskiej zasłużonych, szły więc w zapomnienie dzieła mogące stanowić najwyższą jej dumę. Do takich należał w pierwszym rzędzie autor »Śmierci Barbary Radziwiłłówny«, Józef Simmler, którego bogata a tak dostojna twórczość była szerszemu ogółowi prawie nieznana.

Wśród przyśpieszonego tempa w życiu duchowem ostatnich dziesiątków ubiegłego stulecia, wśród błyskawicznego zmieniania się pojęć, prądów, dążeń, kierunków najbliższej przeszłości, wśród rozpalających się przed oczami współczesnych nowych talentów, jeżeli nie posiadających w rzeczy samej mocy trwalszego bytowania, to przynajmniej świecących na razie jaskrawo meteorycznym blaskiem oryginalności — czy tylko niezwykłości, zapomniano o dawnych mistrzach, którzy wysiłkiem swoim zakładali podwaliny potężnego dziś gmachu sztuki polskiej.



JAKÓB SIMMLER, OJCIEC ARTYSTY.
Portret olejny.

Zapomniano o nich tak dalece, że kiedy w czterdzieści niespełna lat po śmierci Simmlera na ścianach Towarzystwa Zachęty ukazał się szereg doskonałych jego portretów, opowiadano sobie o tem w Warszawie, jako o odkryciu niespodziewanem, i dziś arcydzieło artysty — przepiękna »Śmierć Barbary Radziwiłłówny« stanowi jedną z najcenniejszych pereł naszego Muzeum Sztuki, a tem samem jest ciągle wśród nas obecne. Niepospolite mistrzostwo wspomnianych wyżej portretów dla wielu było przecież niespodzianką.

A jednak to był malarz naprawdę wielkiej miary!

Tak, to zgiełkliwy rozgwar chwili bieżącej utrudnia współczesnym orjentację estetyczną wśród zjawisk nadmiernie w swej różnorodności skomplikowanych i dopiero gdy historja wydarzenia dziejowe w perspektywicznem oddaleniu uporządkuje według norm ogólniejszych, nie przemijających pod wpływem mody czy chwilowego afektu, można je będzie ujrzeć w właściwem miejscu i we właściwem świetle.

Malarstwo Simmlera należy do historji, — do okresu zamkniętego już w czasie i tem samem kierunek jego wychodzi poza sferę namiętnych sporów stronniczych. Przyzwyczailiśmy się początki nowoczesnego malarstwa polskiego liczyć od pojawienia się na widnokręgu sztuki »Stańczyka« i »Kazania Skargi«. Potężny duch Matejki, niby słup graniczny, stanął na przełomie dwu epok — Simmler pozostał po tamtej stronie.

Jako malarz historyczny zjawia się w szrankach sztuki polskiej

po Aleksandrze Lesserze, artyście zgoła niewybitnych zdolności, twórcy bez polotu, rutyniście, owładniętym całkowicie przez konwencjonalizm Schnorra i Corneliusa. »Nurzał się on w kulcie średniowieczczyzny, w teatralnym, o pseudogotyckich dekoracjach romantyzmie i w niemieckich słodkościach nazarejczyków«. Simmler z wykształcenia i tradycji szkolnych przyjmuje cały ów konwencjonalizm epoki, ale wnet zdobywa się na własny wyraz oraz sentyment indywidualny, tworząc prawdziwie doniosłe w dziejach malarstwa polskiego dzieła.

Wychowaniec warszawskiej szkoły Sztuk Pięknych, uczeń Bonawentury Dąbrowskiego i S. F. Piwarskiego, następnie Akademji Sztuk pięknych w Dreznie pod kierunkiem profesora Schuriga, wreszcie Akademji monachijskiej, gdzie dostał się do pracowni Henryka Hessa, a dalej uczeń Kaulbacha i Schnorra von Karolsfeld, przyjął pewne właściwe wszystkim tym mistrzom światopoglądy i maniery, stanowiące zasadniczy wyraz dążeń artystycznych ówczesnego malarstwa, że tak powiemy, oficjalnie akademickiego. Ciąży to z początku na młodym artyście, jak fatalność. Wyzwolenie z pod przewagi tych szkół, zbyt może w kierunku swym wyłącznych, zawdzięcza poznaniu malarstwa francuskiego z tego odłamu, który pod nazwą *juste milieu*, jaśniał wtedy na niebie sztuki wszechświatowej kilku niepospolitej świetności gwiazdami. Do największych w ich rzędzie, najsłynniejszych i tem samem najsilniejszy wpływ na otoczenie wywierających, należał twórca szkoły, Paweł Delaroche. On to przez samodzielne studja archeologiczne, a przedewszystkiem ścisłe i sumienne badanie natury w kompozycjach historycznych, rodzaj ten malarski na nowe pchnął tory, przyczem pociągnął za sobą młodzież artystyczną nie tylko francuską. Niewątpliwie, choć może niezupełnie bezpośrednio, malarstwo to zaważyło decydująco na rozwoju duchowym młodego Matejki, który właśnie w roku 1868 udaje się na krótko do Europy po polor i wiedzę. Co prawda, Matejko nie do Paryża pojechał, lecz do Monachjum, gdzie jednak przyszły twórca »Otrucia królowej Bony« ‹rok 1860› mógł spotkać się z prądami, wiejącymi od bujnych niezwykle w owym momencie pracowni francuskich. To pewna przecież, że znamienne właściwości, tak zasadniczo różniące wspomniany wyżej obraz, tudzież całą późniejszą twórczość genjalnego mistrza od jego kompozycyj pierwotnych — od takiego utworu jak »Karol Gustaw i Starowolski przy grobie Władysława Łokietka«, lub »Szujscy przed Zygmuntem III«, wskazują raczej na pewne filjacje duchowe z Delarochem, niż z Pilotim, Kaulbachem, Auschützem lub jakim innym z mistrzów monachijskich, czy wogóle niemieckich. Owszem, jeżeli »Karol Gustaw i Starowolski«, jak zresztą wszystkie wcześniejsze obrazy i rysunki Matejki uosabiają owo typowo przenudne, ubogie, suche i nie bez słuszności przez estetykę późniejszą lekceważone malarstwo historyczne, którego najdoskonalszym, bo najbardziej bezosobistym wyrazem był u nas Lesser, a które wiąże się bezpośrednio z tradycjami nazarejczyków niemieckich, o tyle cała późniejsza produkcja mistrza zdumiewa bogactwem barw i kształtów, bujnością ruchu, życia, temperamentu, sentymentu, co właśnie Delaroche stawiał za nieodzowny warunek artystycznej racji bytu tego malarstwa. Stanąwszy pośrodku między surowym i sztywnym pseudoklasycyzmem Ingra a romantycznem rozkiełzaniem Delacroix, nie lekceważy on tem samem żadnego z tych pierwiastków

Starał się owszem przez ścisłe studja z natury zachować całą poprawność zewnętrznego przedstawienia malarskiego, nie tracąc nic z siły uczuć wewnętrznego wyrazu duchowego. Tak w rzeczywistości należy rozumieć ową niekiedy ironicznie stosowaną nazwę *juste milieu.* Matejko, jako organizacja wyjątkowa, to jest nawskroś — co bez zastrzeżeń zawsze stwierdzić należy — genjalna, przeszedł malarza francuskiego przepotężną żywiołowością ekspresji, nie mniej przecież nie podobna nie zwrócić szczególniejszej uwagi na ten moment w ewolucji jego talentu, kiedy nagle, jakby zgoła bez przejść, bez wahań, bez szukania, bez stopniowego wyrabiania się, zmienia dotychczasowy swój stosunek do sztuki i staje się odrazu tem, czem miał w dziejach malarstwa naszego pozostać. Moment ten przypada właśnie na okres krótkiego pobytu w Monachjum.

Trudno dokładnie określić, jakiemi drogami duch Delaroche'a przenikał do tych Aten bawarskich, a stąd do upodobań kształcących się tam Polaków, to pewna tylko, że przed rokiem 1860 wpływ Monachjum na całą sztukę polską nie był tak bezwzględny, ani tak wyłączny. Stało się to w epoce bezpośrednio następującej, kiedy zebrała się tam liczna kolonja wybitnych naszych malarzy z Brandtem, Czachórskim i Gierymskim na czele. Przedtem artyści polscy chętniej na studja jeździli do Włoch i Paryża, i choć Monachjum nie omijali, nie zakładali w niem jednak podwalin swojej egzystencji artystycznej.

Nie ominął go i Simmler, ale studjował również malarstwo w Dreznie, a także we Włoszech i w Paryżu. Stamtąd niewątpliwie przywiózł ten smak szczególny, w układzie kompozycyjnym, przypominającym układ obrazów Delaroche'a, w czem znowu schodzi się na wielu punktach z Matejką. Przyglądając się bogactwu barwistych i wzorzystych draperyj, sposobowi rozrzucenia akcesorjów a nawet upozowania postaci n. p. w »Barbarze«, trudno się oprzeć wrażeniu, że mają one jakiś wspólny »sentyment« z draperjami i akcesorjami, »Dzieci Edwarda«. Kto wie, czy starszy o lat piętnaście od Matejki Simmler nie spełnił wobec młodszego kolegi roli medjum — czy nie on to właśnie wybitnemi utworami swymi nie pomógł mu przełamać leżących dotąd między nową a całą dawną sztuką historyczną przesądów.

Ale Simmler, znakomity artysta, wysoce w sztuce swej wyrobiony malarz, nie był twórcą w najdoskonalszem tego słowa znaczeniu genjalnym. Indywidualizuje się chwilowo do granic ogromnie rozległych, zdobywa się na wyraz własny, niezmiernie dociągnięty w formie, a potężny w sentymencie, niezwykle poprawny w wykonaniu, a pełen siły uczuć i głębokości w nastroju, — maluje obraz doskonały, który jest niezaprzeczenie klejnotem najczystszej wody w ogólnym naszym dorobku artystycznym, — maluje przepyszną »Smierć Barbary Radziwiłłówny« najwyższe dzieło w całej działalności kompozytorskiej Simmlera.

Powiadamy — kompozytorskiej, to jest w zakresie twórczości historycznej i rodzajowej, gdyż liczne a tak doskonałe portrety artysty stanowią dział odrębny, który odrębnie omówić należy.

Simmler kompozytorem z temperamentu, z najistotniejszych przyrodzonych skłonności, z natury, czy jak się to mówi, z Bożej łaski, nie był. Stwierdzić to można zresztą bez ujmy dla jego zasług. Świadczą o tem pozostałe po artyście szkice rysunkowe, a zwłaszcza ilustracje do poematu Malczewskiego »Marja«. Temat ten podejmowali następnie

RODZINA ARTYSTY.
Artysta w berecie, obok brat jego, Karol i siostra Katarzyna z mężem p. Jahnem.

inni artyści, a między nimi Andriolli. Otóż właśnie utwory Andriollego cechuje przedewszystkiem znamienna łatwość kompozytorska. Rzeczy to przy całem nieskończonem mnóstwie wad rysunkowych, przy fantastycznej manjeryczności kształtów ludzkich i nieludzkich, przy apokaliptycznem nieraz wypaczeniu proporcji, przy niekonsekwencjach i dowolności w przeprowadzeniu światłocienia odznaczały się zawsze szerokim rozmachem, ogromną werwą i dawały wrażenie życia. Artysta ten komponował łatwo, — łatwo rzucał na papier subjektywne uczucia ruchu, gestu, wyrazu, co pomimo niedokładności plastycznego ujęcia odbijało

się w duszy widza uczuciem analogicznem. Przeciwnie Simmler. Rysunki jego są chłodne, sztywne i bynajmniej nie »drgają potęgą«, jak chcą współcześni krytycy. Artysta bez modela jest siebie niepewny, z chwilą zaś kiedy model stanie we wskazanej pozie, pozą tą zasłania pierwotną pamięciową koncepcję ruchu, stąd figury na obrazie sprawiają wrażenie, jakgdyby były w ruchu powstrzymane. Ale Simmler, w dążeniach do poprawności opanował środki swej sztuki do stopnia najdoskonalszego, i przez to opanowanie, przez wiedzę zawodową, umiejętność techniczną, przez pracę świadomą swych celów i zadań dźwignął się ostatecznie do wyżyn mistrzowstwa, — doskonałej harmonji wszystkich czynników twórczych.

«Śmierć Barbary Radziwiłłówny« jest arcydziełem bez zastrzeżeń.

* * *

Simmler umiera mając zaledwie lat czterdzieści pięć. Umiera młodo. Mógł jeszcze pracować długo, owocnie i dotrzymywać kroku rozwijającej się w tak szybkim tempie sztuce polskiej świetnej, następującej niebawem epoki.

Co prawda, w kilku późniejszych po »Barbarze« utworach jak naprzykład w »Przysiędze Jadwigi«, nie znać może postępu, owszem czuć tam, jakby zachwianie się na zdobytem poprzednio stanowisku. Niewątpliwie, ciąży tu nad artystą wspomniany wyżej fatalizm starych, wyniesionych z pierwszej szkoły nawyknień. Tamto, jest dziełem rzeczywiście doskonałem, — silnem w nastroju dramatycznego napięcia, naturalnem w inscenizacji, bogatem w układzie figur i akcesorjów i wogóle niezmiernie harmonijnem w całokształcie kompozycji malarskiej. Wszystko jest tu dociągnięte artystycznie do dojrzałej, świadomej swych zamierzeń myśli twórczej. Malarz włada środkami sztuki z całą pewnością mistrzowskiej dłoni, artysta z uczuć wypowiada się najpełniej i najswobodniej. Nagle, jakby ustała ta pewność ręki, jakby skrępowało coś swobodę wyrazu. Simmler jest znowu nieco konwencjonalny. Przypuszczać wypada, że w chwilach mniejszej sprawności duchowej, mniejszej odporności fizycznej, wywołanej może postępami trawiącej już organizm choroby, stara szkoła bierze górę nad nowo nabytemi pojęciami. Dawna rutyna zmaga się zwycięsko ze wskazaniami świeżej estetyki, która nie przeszła jeszcze, że tak powiemy, organicznie w treść istoty artystycznej malarza, która nie stała się jego odruchem koniecznym. Twórczość tedy nietrzymana energicznie na wodzy władnej woli, zbacza na drogi mniejszego oporu. To pewna, że w »Przysiędze Jadwigi«, jednym z ostatnich utworów artysty, mimo wielkich zalet malarskich znowu występuje jakby przypomnienie owego malarstwa historycznego, które później w sądach ogólnej już opinji ściągnąć na siebie miało zarzut przesadnej teatralności, — owo osławione inscenizowanie na płótnie — jak ironicznie określamy — piątego aktu tragedji.

Realizm, a potem wszystkie następne po nim, przenikające twórczość plastyczną prądy i mody wyklinały z tej dziedziny wszelką anegdotę, a więc anegdotę historyczną przedewszystkiem. Nie w anegdocie wszakże leżała prawdziwa niemoc malarstwa, o którem wyżej wspomniano, lecz w samym charakterze malarskiego jej ujęcia. Gdyby to nawet była tylko, jak z przekąsem nazywano, scena z piątego aktu, głównym zarzutem jest

JULJA Z HOEGGENSTALLERÓW SIMMLEROWA, ŻONA ARTYSTY. PORTRET OLEJNY.

właściwie układ osób scenę tę odgrywających. Najczęściej pozują one w sposób dla tego rodzaju utworów dość znamienny. Często, zaiste zbyt często, wiele bardzo obrazów historycznych naszych i obcych w pierwszej połowie zeszłego wieku sprawia poprostu wrażenie grupy ukostjumowanych aktorów, którzy ustawili się porządnie przed rampą sceniczną. Wszystkim, zda się, zależy przedewszystkiem na tem, ażeby twarze ich na obrazie były widoczne i choć pozornie zwracają się ku sobie dla zaznaczenia wiążącej ich wzajemnie akcji dramatycznej, ma to jednak jakoby znaczenie drugorzędne, — najważniejszą zaś sprawą jest przedstawienie siebie w całej okazałości postawy, stroju i charakteryzacji.

NIKODEM BIERNACKI.
Znakomity skrzypek. Portret olejny.

Leżało to w charakterze ducha czasu. Dziś, szanujący się reżyser teatru prowincjonalnego nie odważyłby się podobnie ułożyć sytuacji na scenie. Dawniej i na scenie inne panowały wymagania. Za dowód służyć może uwaga, jaką w roku 1817 robi jeden z owych groźnych krytyków »Gazety Warszawskiej«, którzy pod kryptonimem Iksów trzęśli opinją artystyczną ówczesnej Warszawy. Było to z powodu wystawienia »Barbary« Felińskiego w Teatrze Narodowym. Pan krytyk nie zadowolony ze zbyt realistycznej gry aktorów, pisze: »W scenie jej ⟨Bony⟩ z aktu 4 z synem uważałem nieszczęsny nałóg, który na teatrze naszym wkorzeniać się zdaje. Bona twarzą, spojrzeniem i mową jest zupełnie i ciągle do syna obróconą; to się nie godzi i tak się na lepszych widowiskach europejskich nie dzieje. Zawsze aktor, mówiący do drugiego, nieco tylko ukośnie ku niemu nakłoniony być powinien i niekiedy rzutem oka przypomnieć, że ma rzecz do niego: usta zaś stale, a oczy najczęściej do parteru obracać należy, bo jest daleko istotniejszą potrzebą, aby widzowie wszystko, co aktor wyraża, doskonale zrozumieli, aniżeli, żeby się przekonywali ⟨o czem już wiedzą⟩ z kim jest rozmowa«.

Przytoczyłem ten urywek krytyki, gdyż nader charakterystycznie maluje smak i zapatrywania estetyczne epoki. Związek między wymaganiami inscenizacji teatralnej, a inscenizacji na obrazach malarskich, jest bliższy, niżby się pozornie zdawać mogło. Tu i tam panował ten sam konwenans. Wiele czasu upłynęło zanim aktorzy w usiłowaniach możliwie najpełniejszego odtworzenia prawdy życiowej zdobyli swobodę prowadzenia djalogu, nie odwracając się koniecznie »twarzą do portretu«; wiele też czasu upłynęło, zanim artyści malarze z tych samych względów ośmielili się przeciąć bodaj twarz pierwszoplanowej figury jakąś przy-

padkowo sterczącą gałęzią, lub jednę z ważniejszych osób dramatu ustawić do widza plecami.

Za czasów Simmlera licencje takie były aktem rewolucyjnym wyjątkowej śmiałości. Nie zupełnie jeszcze przestały obowiązywać surowe kanony pseudoklasycyzmu z pierwszej ćwierci wieku, a jeszcze nie przeniknęły w krew społeczeństwa hasła daleko, może czasami zbyt daleko idących swobód nowej estetyki.

Uwzględniając taki stan rzeczy przyznać trzeba, że Simmler w wielu razach dążył jednak do reformy. Mniej tych dążeń znać może w takich obrazach, jak »Przysięga Jadwigi« lub »Katarzyna Jagiellonka w więzieniu w Gripsholmie«, a także po części w pięknej bardzo skądinąd kompozycji: »Młodość Zygmunta Augusta«.

KRÓLOWA JADWIGA.
Studjum olejne do obrazu „Przysięga Jadwigi".

Nie tyczy się to oczywiście obrazów religijnych, jak »Trzy Marje«, »Męczeństwo świętego Macieja« — »Chrystus rozpięty na krzyżu« i wielu innych, gdyż mają one swoją specjalną estetykę. Poczęte według przyjętej od czasów renesansu włoskiego ikonografji kościelnej, musiały być ze wskazaniami tej ikonografji zgodne, i istotnie nie odstępują one w niczem od uświęconych wzorów pod względem formy, ale też odrazu zaznaczyć trzeba, nie ustępują najlepszym w tym zakresie wzorom także pod względem wartości artystycznych. — Zwłaszcza »Trzy Marje«, obraz namalowany z ogromnym w swoim rodzaju sentymentem, posiada wszystkie zalety najdoskonalszych w tym zakresie utworów słynnych mistrzów włoskich. Przepyszny, dociągnięty do najsubtelniejszego wykończenia rysunek postaci, piękne wymodelowanie twarzy i rąk, stylowe, dekoracyjne traktowanie draperji, nadają utworowi tę dziwną powagę i dostojność, jakie przywykliśmy cenić u starych mistrzów, — u mistrzów, którzy dzieła swoje tworzyli z myślą o wieczności, nie zaś o kapryśnym smaku mody, normującej popyt na rynkach handlowych, jak się niestety dzieje w naszej epoce merkantylnej we wszystkich dziedzinach wytwórczości ludzkiej. Takie obrazy malowano w czasach, kiedy stolarze robili jeszcze mocne »urzędowe« szafy, stoły, stołki, kiedy stawiano trwałe domy, kiedy książki drukowano na dobrym, nie rozsypującym się w proch po kilku latach papierze, kiedy każdy od najskromniejszego rzemieślnika dla dzieła swego żywił szacunek, należny utworowi ducha i rąk ludzkich, starał mu się też zapewnić jak najdłuższe w czasie trwanie.

»Żyj tak, jakbyś miał umrzeć jutro, a pracuj jakbyś miał żyć wieki«. Simmler tę piękną maksymę stosował w całej rozciągłości. Umarł młodo,

ale w pracach jego nie znać nerwowego pośpiechu, niedomówień, niedociągnięć, zaniedbania jakiegokolwiek choćby najdrobniejszego szczegółu, jakiejś najmniejszej bodaj niedokładności. Od szkiców, które jak wyżej zaznaczyliśmy, nie zdradzają nadzwyczajnej łatwości kompozycyjnej, do skończonych estetycznie obrazów, które sięgają wyżyn prawdziwego artyzmu, to długa droga natężonej pracy, najwyższego wysiłku władz duchowych, ustawicznej czujności umysłu i wyczerpania wszystkich posiadanych zasobów umiejętności. Artysta niczego nie lekceważy, niczego nie omija zręcznym wykrętem, nic nie ukrywa pod wygodną maską efektownych pociągnięć pendzla, lecz owszem z całą lojalnością twórcy, z całą nieposzlakowaną uczciwością sumiennego pracownika, »robi« wszystko, co ze stanowiska sztuki swojej uważa za konieczne. Od wyrazu i nastroju całości, od głów i postaci bohaterów, od przedziwnie wytwornych o kształtach klasycznych rąk, jakie w obrazach swoich z niezwykłem zaiste mistrzowstwem malował, do delikatnych koronek, połyskliwych atłasów, miękkich aksamitów, adamaszków o bogatych barwistych wzorach, do historycznie ścisłych form mebli i sprzętów, filigranowych biżuterji, wyszukanych ozdób i wogóle najdrobniejszych szczegółów, wszystko jest z niezachwianą nigdy powagą pomyślane, wystudjowane, narysowane, wymodelowane i właściwym tonem sharmonizowane z otoczeniem. Żmudna praca najbardziej drobiazgowego wykończenia akcesorjów nie psuje artyście zasadniczego założenia kompozycyjnego. Nie waha się on modelować wyraziście nawet rzeczy drugorzędnych, bo pewny swych środków wie, że znajdzie dość mocy, ażeby najważniejsze odpowiednio uwypuklić, a raczej, ściśle mówiąc, utrzymać we właściwych wartościach. Powiadamy — we właściwych wartościach, to znaczy, że najważniejsze czynniki emocjonalne kompozycji do widza przemówią dość silnie, ażeby podziałać na jego uczucie. A spełni się to przez wewnętrzną, istotną ich wartość, nie zaś przez jaskrawe podkreślenia techniczne.

Nie chcę utrzymywać, ażeby mocne, syntetyczne, bodaj nawet niekiedy karykaturalne podkreślenie charakterystyki miało świadczyć o jakiejkolwiek niższości. Są artyści, których talent w tym właśnie zakresie przejawia się najpotężniej. Jest to raczej sprawą pewnych szczególniejszych uzdolnień i upodobań. W różnorodności zjawisk wchodzących w zakres twórczości artystycznej pełne prawo obywatelstwa mają również manifestacje owej łatwej, niemal odruchowej, improwizacyjnej zdolności dosadnego charakteryzowania rzeczy za pomocą środków niasłychanie uproszczonych. Dzieje się to dzięki szczególniejszym darom natury. Simmler daru takiego nie posiadał, a może nawet podobnych zdolności nie cenił. W epoce jego od szanującego się artysty malarza wymagano dociągnięcia dzieła do wysokiej miary skończenia. Stąd nic w obrazach jego nie wyrywa się, nie krzyczy zbytnio podkreślonym akcentem, lecz przeciwnie zastanawia wszędzie nadzwyczajnie równomierne opanowanie całości.

Jest to świadectwem doskonałego wyrobienia zawodowego. Simmler prócz niepospolitego wrodzonego talentu w dzieła swoje wkładał niepospolitą umiejętność malarską i ogrom pracy. Zaiste, skoro się zważy jak wiele w obrazach swoich dawał wysiłku i jak wiele w krótkiem życiu obrazów namalował, trzeba się zgodzić, że istotnie pracował on tak, jakgdyby miał żyć wieczność. Mogło niekiedy słabnąć napięcie twórczości, mógł czasem niedopisać polot poetycki, ale nigdy artysta nie pozwolił

TRZY MARJE POWRACAJĄCE OD GROBU CHRYSTUSA.

na rozluźnienie się stosunku swego do ukochanej sztuki, nigdy nie stanął wobec niej w negliżu dobrowolnego zaniedbania duchowego, lub z ordynarnym rachunkiem kramarza, frymarczącego świętym ogniem natchnień artystycznych.

Sztuka dla artystów tej epoki była kapłaństwem, — dla Simmlera bardziej może jeszcze, niż dla wielu innych, jemu współczesnych.

* * *

O artyście mówią jego dzieła. Nie potrzebujemy go znać osobiście —

przejawia się on całkowicie w utworach swoich. Tam, zaznaczy się nietylko stosunek autora do sztuki samej, ale także do życia i jego zagadnień najważniejszych. Nie wszyscy jednak posiadamy dość wrażliwości czy przenikliwości psychologicznej, ażeby wyczytać to samoistnie. Dla tego chętnie słuchamy opowieści o osobie i życiu słynnych artystów. Wyjaśniają nam one wiele stron ciekawych w samych utworach, a także niekiedy ukazują w nich nowe niedostrzeżone dotąd piękności. Nie znaczy to bynajmniej, ażeby w sprawie poznania estetycznego konieczne było ukazywanie wielkich twórców... w szlafroku. Wprost przeciwnie: »Nikt nie jest wielki dla swego lokaja«. Istotnie rzeczą mało pożyteczną jest powtarzanie i przekazywanie potomnym lokajskich plotek o najtajniejszych stronach w życiu sławnych artystów, poetów, myślicieli, mężów stanu, co niektórzy biografowie poczytują sobie za najważniejszy punkt swego zadania, a co znowu słusznie ściąga na nich pogardliwą nazwę »pomniejszycieli olbrzymów«. Niemniej przecież dla dosadnego scharakteryzowania danej indywidualności twórczej konieczne jest nietylko określenie pewnych jej osobistych właściwości psychologicznych, ale także tła, na jakiem właściwości te występują. Nie dla zaspokojenia też próżnej ciekawości, nie dla sensacji i romantycznego efektu, lecz wprost dla celów czysto poznawczych wypada wspomnieć o warunkach, w jakich artysta żył i tworzył, o ludziach, którzy stanowili jego otoczenie, o tem wszystkiem wreszcie, co pośrednio lub bezpośrednio wpłynąć musiało na takie a nie inne ukształtowanie się jego organizacji duchowej.

Józef Simmler pochodził z warszawskiej rodziny mieszczańskiej względnie zamożnej, a przynajmniej był młodzieńcem zupełnie niezależnym materjalnie, kiedy po skończeniu warszawskiej szkoły sztuk pięknych wybierał się na dalsze studja za granicę. *Via* Drezno, znalazł się wreszcie młody artysta w Monachjum, które zyskiwało już wtedy miano Aten nowożytnych. Tu, odrazu zwrócił na siebie uwagę profesorów i kolegów niezwykłą dokładnością prac, jakie w akademji wykonywał.

Dzięki swej niezależności, uniknął cygaństwa artystycznego — tego okresu trudów wśród głodu i chłodu, tych ciężkich początków karjery o suchym chlebie, lub zgoła bez chleba, zanim w najwyższem zaparciu się kształcony talent zapewni wreszcie sute objady z szampanem.

Simmler nie potrzebował kwapić się z rozpoczęciem pracy zarobkowej jako malarz. Studjował dalej wytrwale i zawzięcie. Rysował z przedziwnem, wywołującem zachwyt powszechny mistrzostwem akty akademickie, malował bajeczną głowę, draperje i martwe natury, ale też nie śpieszył się z twórczością samodzielną jako artysta. Wynikało to z niezmiernie głębokiego pietyzmu jaki miał dla sztuki, a Simmler z natury był bardzo nieśmiały, bardzo sobie niedowierzający, nieufający we własne siły. Jak każdy prawy artysta obawiał się ciągle, że umie jeszcze zbyt mało, że nie jest dostatecznie przygotowany i należycie udoskonalony, ażeby stanąć w rzędzie mistrzów samodzielnych. Nic nie pomogły namowy zachwyconych jego studjami kolegów, nic nie pomogły pełne zachęty rady doświadczonych, a przeświadczonych o wielkiej perfekcji ucznia profesorów, Simmler trwał w oczekiwaniu na tę idealną jakąś, wymarzoną w snach ambitnych dla sztuki swej doskonałość, która wreszcie pozwoli mu na odwagę czynu samodzielnego. Nie wiadomo, jak

POŻEGNANIE WACŁAWA. ILUSTRACJA DO „MARJI“ MALCZEWSKIEGO.

długo malarz nasz walczyłby jeszcze z tą nienasyconą potrzebą przygotowawczego doskonalenia się, gdyby na drodze swej nie spotkał kobiety, która niby owa italska Egerja uwiodła go w dziedzinę najdostojniejszej twórczości artystycznej.

W domu jednego z monachijskich profesorów swoich poznał Simmler pannę arystokratycznego pochodzenia, istotę niezwykle wytworną, niezwykle subtelną, niezwykle artystycznie wykształconą, przytem piękną, szlachetną i dobrą, którą też pokochał całą mocą swej młodej, świeżej

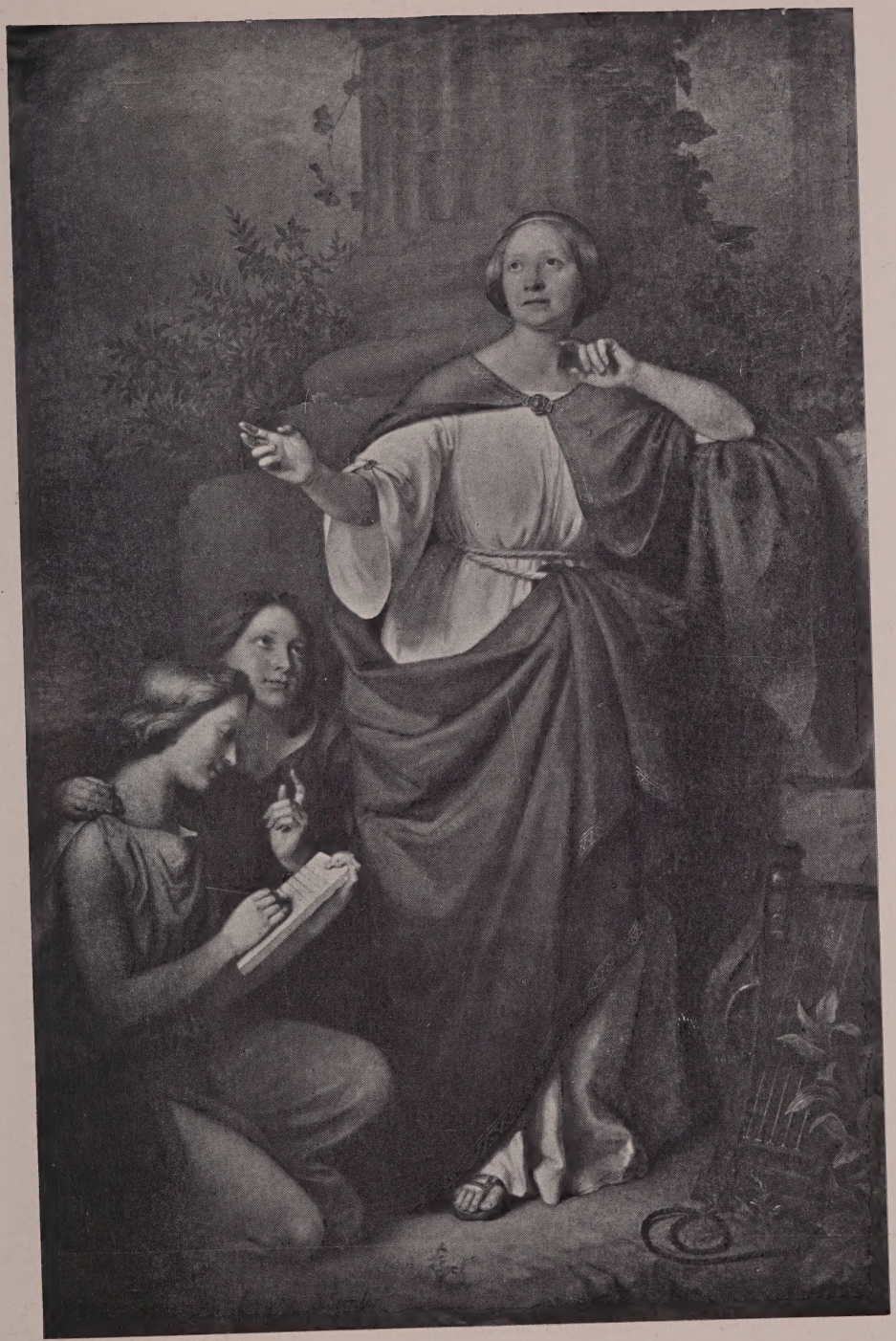
duszy. Oczywiście nieśmiały młodzieniec długo ukrywał tajemnicę uczucia w najgłębszych skrytkach serca, ale wielka miłość zdradzić się wreszcie musiała. Wytworna panna odpłacała artyście wzajemnością. Ona to ofiarowała się pozować do obrazu, a takie cudne miała ręce! Zakochany malarz z ofiary skwapliwie skorzystał i tak powstało pierwsze wielkie samodzielne dzieło Simmlera: »Święta Cecylja grająca na organach«.

Szczegółu dowiedzieliśmy się od jednego ze starych malarzy, który Simmlera znał osobiście i bardzo wysoko cenił jako artystę i jako człowieka. Nie ręczymy, czy w opowieści niema trochę fantazji romantycznej, jaką legenda zazwyczaj ubarwia dzieje artystów. To wszakże jest prawdą niezaprzeczoną, że owa wdzięczna Egerja z nad Izary, owa wieszczka rozniecająca ogień twórczy w duszy malarza, to jego późniejsza towarzyszka dozgonna — pani z Hoeggenstallerów Simmlerowa. Rzeczywiście, żona Simmlera była kobietą niepospolitego umysłu, wysokich przymiotów charakteru, o smaku wytwornym, wykształconym przez staranne, pańskie wychowanie, przytem sama artystka, bo jakkolwiek grę fortepjanową uprawiała tylko po amatorsku, doszła w tem jednak do wyżyn prawdziwej sztuki. Ona też istotnie była dobrym duchem, gwiazdą przewodnią w karjerze malarza, ona to wytwarzała dokoła niego tę atmosferę, w której talent może rozwinąć skrzydła do lotów najwyższych. Jeżeli co w legendzie wydać się może fantastycznem, to owo nagłe rozbudzenie się pod wpływem miłości władz twórczych i kompozycyjnych, choć zjawisko samo nie jest ani niemożliwe, ani nienaturalne, owszem należy w tej dziedzinie do wydarzeń najpospolitszych.

W każdym razie dla ścisłości przytaczam tu za »Pamiętnikiem Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie« ⟨1854—1904⟩ zaznaczone tam etapy studjów malarskich Simmlera. Otóż już podobno podczas pierwszego pobytu swego w Akademji monachijskiej, a było to po roku 1848, zaczął on pod kierunkiem Kaulbacha i Schnorra von Karolsfeld obrazy historyczne komponować. «Z Monachjum, pisze Dr. E. Świeykowski we wspomnianym pamiętniku, powrócił ⟨Simmler⟩ do Drezna, gdzie dalsze studja w pracowni profesora Bendemana odbywał. Po powrocie do kraju przeważnie portrety malował. Udaje się powtórnie w podróż artystyczną, tym razem do Paryża, jednakże czując się samotnym powrócił do spokojnego Monachjum i tam ożenił się. Wzorowa żona i dobra matka była pociechą i ozdobą jego żywota. Po ukończeniu licznych prac powtórnie wyjechał do Paryża, następnie w towarzystwie swojej małżonki do Włoch. Od tego czasu zmienił swój styl malowania. Wróciwszy do Warszawy malował liczne portrety, nadto otrzymywał zamówienia na obrazy treści religijnej i dziejowej«.

Zwracając uwagę na owo zaznaczenie historyka o zmianie stylu, o czem niżej pomówić wypadnie, chcemy tu podnieść rzecz szczególniejszej doniosłości w życiorysie artysty.

Simmler, jak zaznaczyłem, nie przechodził okresu cygaństwa, tego smutnego borykania się z potrzebą dnia powszedniego, tych ekstrawagancji mimo niedostatku młodości szalejącej, co niewątpliwie wytwarza atmosferę, będącą źródłem bujnych podniet twórczych, co jednakże paczy niekiedy charaktery, wykrzywia idealną linją dążeń, a czasem nawet zostawia dotkliwe ślady na całą resztę życia. Simmler szczęśliwie



JADWIGA ŁUSZCZEWSKA (DEOTYMA) JAKO WIESZCZKA. OBRAZ OLEJNY.

przy pomocy żony stworzył sobie atmosferę artystyczną innego wyższego porządku. W Paryżu, a potem w Rzymie, państwo Simmlerowie spotykali najwybitniejszych ludzi naszej emigracji, dawnych wojskowych, mężów stanu, artystów, poetów. Oddychali wraz z nimi tem szczególniejszem powietrzem, tą nieukojoną tęsknotą do Polski, jaką ci wygnańcy nasi wszędzie po świecie szerokim roznosili. Tem się tłómaczy w znacznej mierze, że Simmler i żona jego, choć Bawarka z urodzenia, pokochali gorąco dzieje narodu polskiego, którym później artysta najszlachetniejsze wysiłki twórczości swojej poświęcił.

Ale miewali także atmosferę czysto-artystyczną. W Paryżu naprzykład, a było to zapewnie w drugiej połowie szóstego dziesiątku zeszłego stulecia, mieszkał z rodziną Juljusz Kossak, w domu więc znakomitego malarza naszego państwo Simmlerowie spotykali najwybitniejszych artystów francuskich z Horacym Vernet'em na czele. Między dwoma malarzami polskimi zacieśniły się przyjazne stosunki i trwały niezmiennie długie lata i przeniosły się na potomstwo *).

W takich to nastrojach wrócił artysta do kraju i nastroje te trwały w jego zacisznej pracowni w domu Działyńskich, gdzie powstać miała niebawem »Śmierć Barbary Radziwiłłówny«, »Wychowanie Zygmunta Augusta«, »Przysięga królowej Jadwigi« i inne dzieła, zaczerpnięte z dziejów narodu polskiego.

* * *

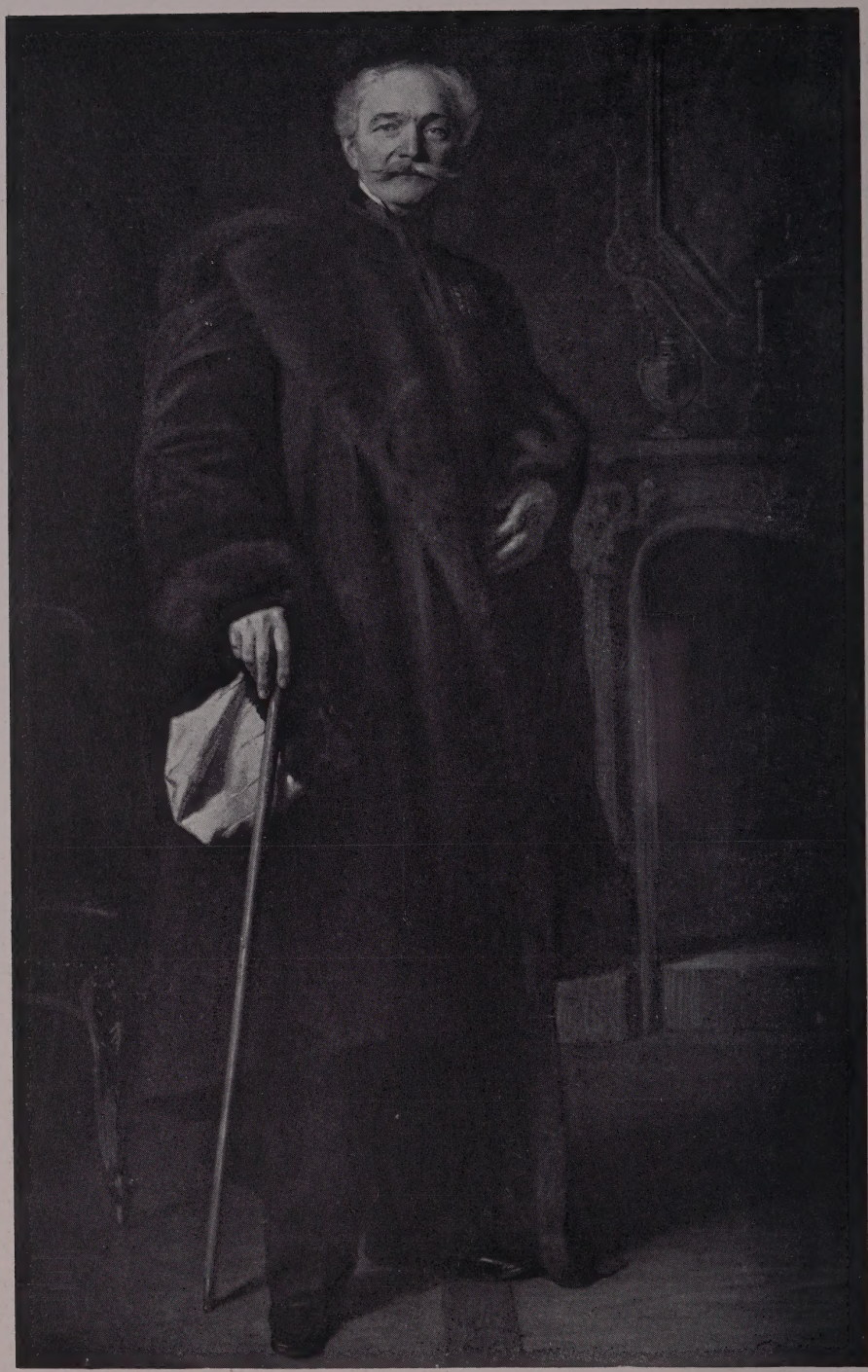
Powracamy do uwag o zmianie stylu. Tak jest, »Barbara Radziwiłłówna« powstaje po powrocie z ostatniej wycieczki po Europie, po poznaniu sztuki francuskiej i francuskich artystów, ale też nie ustaje czarodziejskie oddziaływanie wieszczki, tego dobrego ducha, który jest ciągle najpiękniejszem natchnieniem artysty. Pani Simmlerowa pozowała mężowi do obrazu, który stał się najcenniejszą perłą w dorobku malarza.

Jako kompozytor, dawny uczeń Bonawentury Dąbrowskiego, a potem mistrzów niemieckich, nie szedł zbyt daleko w emancypacji od uświęconych tradycją akademicką wskazań estetycznych. Rewolucyjność nie leżała ani w temperamencie, ani w upodobaniach Simmlera. Propagowana przez Delaroche'a zasada »*juste milieu*« przypada mu najbardziej do usposobienia. Doskonały malarz, który studjował naturę z zaciekłością krańcowego realisty, nie może natury lekceważyć, kiedy chodzi o namalowanie danej postaci, czy danego przedmiotu barwnie i plastycznie; w układzie jednak kompozycyjnym jest tam jeszcze ciągle pewna klasyczność. Godzi on te pierwiastki w sposób niezmiernie harmonijny, co w »Śmierci Barbary« składa się jak to już pisałem na niezaprzeczone arcydzieło. Często jednak klasyczność ta, zda się, pociąga za sobą jakby pewien konwencjonalizm inscenizacji...

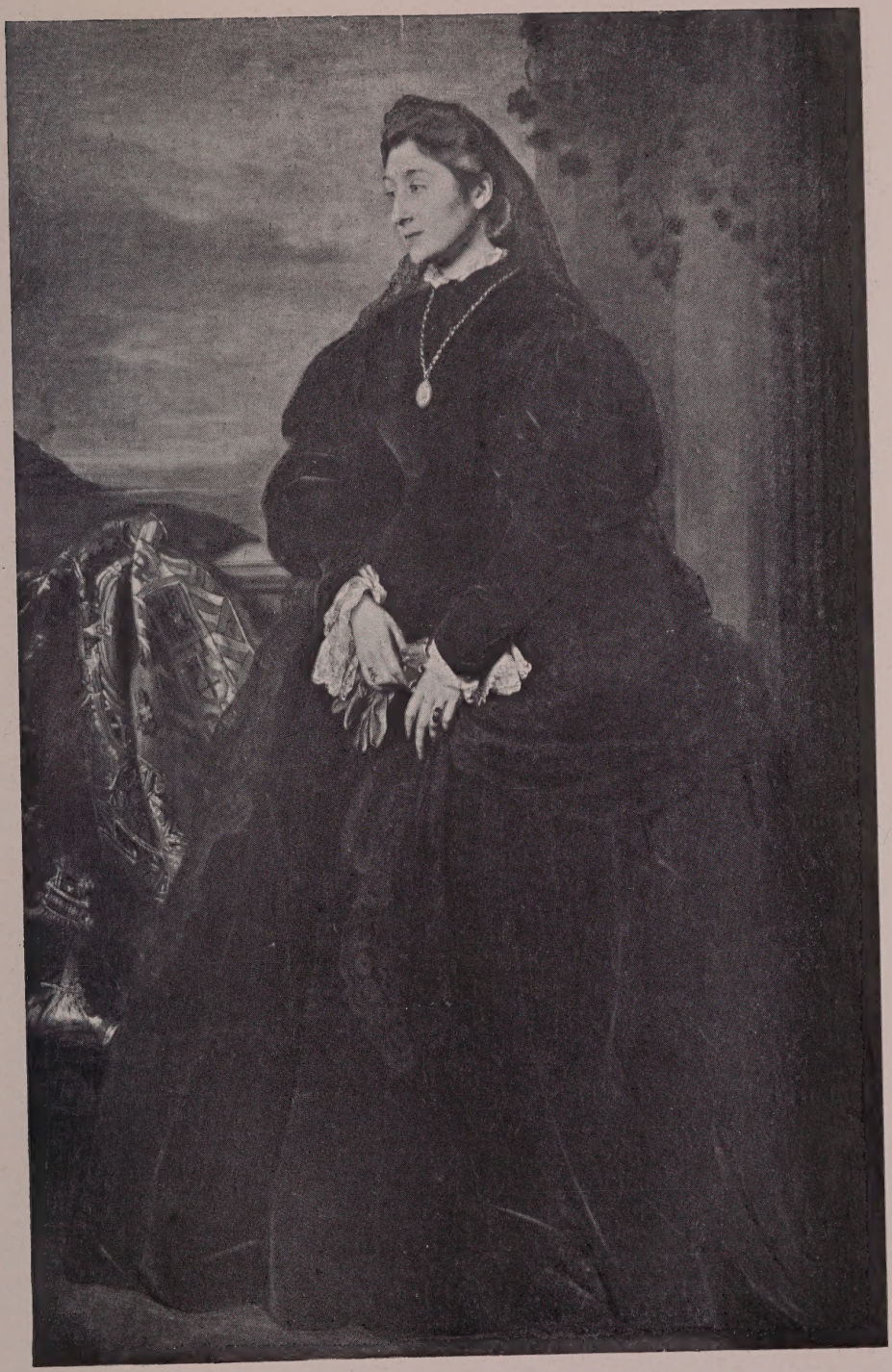
Najcharakterystyczniej zaznacza się to w przepięknym skądinąd utworze: »Wychowanie Zygmunta Augusta«. Prócz jednej damy, odwróconej nagłym ruchem ku młodszemu w głębi królowi, wszystkie inne

*) Szczegółów tych udzieliła nam łaskawie pani Jadwiga Spiessowa, córka artysty, która jako dziecko była z rodzicami w Paryżu i pamięta doskonale przyjęcie u państwa Juljuszowstwa Kossaków, jak również późniejszy pobyt w Rzymie. (Przyp. autora).

ZUZANNA W KĄPIELI I DWAJ STARCY.



PUŁKOWNIK FISZER. PORTRET OLEJNY.

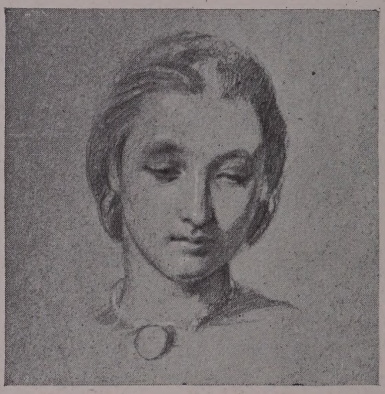


PANI MICHAŁOWA MARJA Z RAWICZÓW TRĘBICKA. PORTRET OLEJNY.

uczestniczki tej sceny ustawione są tak, że widzimy je *en face*, lub przynajmniej z bardzo wyraźnego profilu.

Nie jestto bynajmniej zarzut. Całość, ze stanowiska klasycznej sztuki kompozycyjnej, ułożona jest bardzo umiejętnie. Wszystko szczegółowo obmyślane i konsekwentnie, z prawdziwym w tym zakresie mistrzostwem przeprowadzone, tłómaczy się wyraźnie, tworząc opowieść o treści zrozumiałej i przejrzystej. Scenę podzielono na trzy grupy odrębne wskutek charakteru odrębnych — ożywiających je wewnętrznie uczuć, grupy zaś związane są między sobą ciągłością jednej tworzącej dramat akcji.

Wybornie rolę spoidła takiego między grupą, otoczonego pięknemi niewiastami królewicza a wchodzącego w towarzystwie dwóch panów polskich króla, spełnia owa dama tyłem odwrócona. Ten ruch gwałtowny i niespokojny — to ostrzegawcze podniesienie ręki, określają wymownie stosunek jej i całego tego grona do króla i jego stronnictwa.



GŁÓWKA. SZKIC OŁÓWKOWY.

Dama niezupełnie jest siebie pewna, jakkolwiek ma za sobą poparcie przemożnej Bony, która owo zniewieścianie królewicza poprostu nakazała, przecież wykonawczynie tego nakazu w sumieniu swojem odczuwają pewien niepokój. Niewątpliwie, król stary niezadowolony być musi z kokieteryjnego zachowania się tych pięknych pań wobec syna, którego chciał wychować na pełnego hartu i siły męskiej kierownika nawy państwowej. Zaszedł ich z nienacka na gorącym uczynku znieprawiania młodego Zygmunta Augusta. Dama, która to pierwsza spostrzegła, przerażona, wszczyna alarm. Niebawem przerażenie wykrzywi te wszystkie piękne twarze, roześmiane naraz kuszącą zalotnością. Jedynie królowa Bona, zawsze wspaniała i majestatyczna, pozostanie niewzruszona. Zajęta jakiemiś szalbierskiemi knowaniami ze swoim doradcą Włochem, nie wiele sobie robi ze złego humoru króla polskiego.

Artysta, tworząc tę scenę historyczną, szukał odpowiednich do swoich zamierzeń kompozytorskich modeli i prawie żywcem wmalowywał w obraz, ukostjumowane stylowo portrety znanych w ówczesnem towarzystwie warszawskiem osobistości. I tak do Bony pozowała pani Flamm, dwie włoszki o kruczych włosach przedstawiają panie Kaftalowa ⟨z mandoliną⟩ i Braumanowa. Wyniosła blondynka w jasnej sukni, wpatrzona miłośnie w królewicza, to panna Buczyńska, słynna ówczesna piękność warszawska, która później przywdziała suknie zakonne. Samego wreszcie królewicza przedstawiał pan Szafnagel.

I tak we wszystkich postaciach historycznych, czy biblijnych na obrazach Simmlera, współcześni spotykali dobrych znajomych z Warszawy. Wiadomo naprzykład, że do królowej Jadwigi w »Przysiędze« pozowała córka artysty pani Jadwiga z Simmlerów Spiessowa, że Madonną w »Trzech Marjach« była pani Lilpopowa.

Urywamy dociekania w tej materji, choć zapewne z punktu widze-

PANI FELIKSOWA GEBETHNER, ŻONA MUZYKA FELIKSA GEBETHNERA.

Portret olejny.

ŚMIERĆ BARBARY RADZIWIŁŁÓWNY.

nia kroniki towarzyskiej z przed pół wieku, mogłyby być te wiadomości nader ciekawym dokumentem. Że stanowiska estetycznego wystarczy stwierdzenie owej metody kompozycyjnej, zresztą praktykowanej przez wszystkich największych malarzy świata nie tylko tej epoki.

Znaną powszechnie jest rzeczą, że wielcy mistrze renesansu stale między świętych w obrazach religijnych, lub między nieśmiertelnymi bogami Olimpu w utworach alegorycznych umieszczali portrety współczesnych śmiertelników, nie troszcząc się nawet bardzo o anachronizmy kostjumowe.

I wielki Matejko ogromne swoje płótna historyczne zaludniał postaciami, malowanemi z żywych, współczesnych ludzi. Ale jeżeli u Matejki historyk-kompozytor brał górę nad portrecistą, jeżeli »przepuszczona przez pryzmat temperamentu jego natura« ulegała tak radykalnym przemianom, że w obrazach mistrza wywoływała wrażenie jakiejś bezpośredniej z przed wieków wyczarowanej wizji antycznej, to u Simmlera portrecista znowu dominował nad malarzem historycznym, o czem wobec utworów tego artysty niekiedy niepodobna zapomnieć.

Ale też z drugiej strony pamiętając o tem, natychmiast należy podnieść niepospolite jego na tem polu zasługi.

Simmler był i pozostał dotąd jednym z największych polskich portrecistów.

Temperament tego twórcy nie zachowywał się wobec natury z bezwzględnym objektywizmem. Przepuszczane przez pryzmat temperamentu jego zjawiska, załamywały się w sposób bardzo szczególny, właściwy skłonnościom i upodobaniom wykwintnej, wydelikaconej organizacji artystycznej. Estetyka Simmlera nie uznawała rzeczy brzydkich, brutalnych, ordynarnych, to też model każdy w interpretacji malarskiej artysty nabierał jakiejś szlachetności, jakiegoś arystokratycznego wyrafinowania, jakiejś pięknej stylowości wdzięku bardzo specjalnego. Portrety Simmlera nadzwyczaj podobne, uderzająco, jak się to zwykło mówić, podobne, były jednocześnie, jakby nieco wyidealizowane, wypięknione, wystylizowane.

Jest to dar szczególny, bardzo rzadki, a niezmiernie rzadki u artystów malujących kobiety.

Pięknej kobiety nie wolno malować ordynarnie. Simmler był urodzonym portrecistą pięknych kobiet.

Ileż doprawdy wdzięku, szlachetności i najwytworniejszego smaku jest w portretach pani Marji z Rawiczów Trębickiej, pani Feliksowej Gebethner, a zwłaszcza w pełnym powagi wizerunku żony artysty!

Ale Simmler umiał też wydobyć i artystycznie uwypuklić to, co

KATARZYNA JAGIELLONKA W WIĘZIENIU W GRIPSHOLMIE.

WYCHOWANIE ZYGMUNTA AUGUSTA.

PANI WILHELMOWA WERNER. PORTRET OLEJNY.

może być uroczem w postaci męskiej. Czyż nie prawdziwie pięknym jest ten starzec o wyniosłej, rycerskiej postawie, czyż zaiste portret pułkownika Fiszera nie jest wysoce estetycznem i najwyższe estetyczne zadowolenie sprawiającem dziełem sztuki?

* * *

Józef Simmler jest przed Matejką największym w Polsce malarzem historycznym i najlepszym niezaprzeczenie portrecistą. Zajął on też miejsce wybitne w dziejach sztuki polskiej.

»Śmierć Barbary Radziwiłłówny«, pierwszy, a zarazem najznakomitszy z obrazów historycznych Simmlera, jest w Muzeum warszawskiego Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Tam też »Pożegnanie Marji«, oraz doskonałe portrety pani Zatlerowej, artystki Ciemskiej i Nikodema Biernackiego, pozatem szereg niezrównanych, jak zawsze u tego artysty, rysunków. Muzeum Narodowe w Krakowie posiada jego »Kozaka z papugą« — doskonałe studjum przystojnego blondyna, gdzie zwłaszcza delikatne ręce są prześlicznie wymodelowane.

Do bardziej znanych obrazów historycznych należą »Katarzyna Jagiellonka w więzieniu w Gripsholmie«, malowany zapewne przed rokiem 1859, bo w następnym już roku Krakowskie Towarzystwo Sztuk Pięknych wydaje z niego reprodukcję, tudzież »Przysięga Jadwigi«, praca ostatnia przed śmiercią, wykończona w r. 1867.

Scena przedstawia przysięgę a raczej, odprzysiężenie się młodej królowej z potwarzy, rzuconej na nią przez Gniewosza z Dalewic.

W reprodukcji podajemy studjum głowy królowej, do której pozowała córka artysty.

ARTYŚCI SCENY WARSZAWSKIEJ W 1852 R. OPERA.

ARTYŚCI SCENY WARSZAWSKIEJ W 1853 R. BALET.

ARTYŚCI SCENY WARSZAWSKIEJ W 1853 R. DRAMAT.

Niepodobna wyliczyć wszystkich doskonałych portretów, rozrzuconych wśród prywatnych posiadaczy. Prof. Jerzy Mycielski, w swojej pracy »Sto lat dziejów malarstwa w Polsce« wspomina o dwóch szczególniejszej piękności. A mianowicie o podobiznie starej poważnej niewiasty P. Teodozji z Krempskich Górskiej, malowanej około roku 1860, tudzież o portrecie naturalnej wielkości w całej postaci młodego hr. Ludwika Mycielskiego w stroju powstańca.

»Nie zdaje mi się ono, mówi o dziele tym autor »Malarstwa«, stać np. znacznie niżej od głośnego portretu jenerała Dembińskiego przez Rodakowskiego, który artyście tak słuszną zjednał sławę, jest zaś utworem tego rodzaju stanowczo na swój czas do najlepszych liczącym się, bliskim portretów Rodakowskiego właśnie i tylko najlepszych Kaplińskiego«.

A autor ten nie należy do bezwzględnych wyznawców kierunku, jaki w malarstwie naszem reprezentował Józef Simmler.

SZKIC OŁÓWKOWY.

90-310416

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00071 9860

NAKŁADY

TOWARZYSTWA ARTYSTYCZNO-WYDAWNICZEGO „GRYF" W WARSZAWIE.

W PRZYGOTOWANIU:

MONOGRAFJE ILUSTROWANE

„MUZEUM NARODOWE" z tekstem prof. Dr. Feliksa Kopery, dyr. Muzeum Narodowego.
„WILANÓW" z tekstem prof. Dr. E. Łunińskiego (80 klisz).
„FARA ŚW. JANA" z tekstem Wiktora Gomulickiego.
„WARSZAWA" z tekstem Wiktora Gomulickiego.
„KRAKOW" z tekstem Leonarda Lepszego, członka Ak. Um.
„MICKIEWICZ"-Ignacego Chrzanowskiego, prof. Uniw. Jagiell.
„SŁOWACKI" - Antoniego Lange.
„KOPERNIK" - Dr. Marcina Ernsta, prof. Uniw. Lwowskiego.
„STASZIC" - Prof. Dr. Augusta Sokołowskiego.
„CHOPIN" - Henryka Opieńskiego.
„MALCZEWSKI" - Eligjusza Niewiadomskiego.
i t. d.